民族·社会

《舞论》对印度戏剧的历史影响：以库迪亚旦剧为例

尹锡南

摘要：婆罗多的《舞论》是印度古代著名的梵语文艺理论著作。它不仅深刻地影响了后世梵语文学与艺术理论的建构，也对一些重要的印度古代传统艺术如婆罗多舞、卡塔卡利舞和库迪亚旦剧等产生了重要的影响。与中国的昆曲一道，库迪亚旦剧于2001年被联合国教科文组织（UNESCO）列入首批人类非物质文化遗产代表作名录。库迪亚旦剧也是深受《舞论》影响的南印度喀拉拉邦的地方传统戏剧，它在漫长的历史岁月中，为了适合本土观众的欣赏情趣，大量吸纳了当地文化要素，从而为自己的长期流传打下了坚实的基础。《舞论》对其剧场建造、戏剧表演类型、戏剧人物塑造、形体与语言表演、舞蹈和音乐等各个方面均产生了积极的理论影响。库迪亚旦剧的表演至少涉及《舞论》提及的10种戏剧中的4种。库迪亚旦剧遵循《舞论》所规定的面部神态表演论、眼神表演论、手势论和步伐表演论等。《舞论》强调戏剧表演与舞蹈表演、音乐表演的三位一体，这一点在库迪亚旦剧中也有体现。库迪亚旦剧运用源自《舞论》音阶论和调式论的21种拉格和10种节奏类型。由于喀拉拉邦处在南印度达罗毗荼文化区，《舞论》基本原理和表演规范对库迪亚旦剧的影响，是后者的一种选择性或变异性接受。例如，库迪亚旦剧的服饰、化装与舞台布景，遵循与《舞论》所载区别极大的一种模式。

关键词：印度；文艺理论；婆罗多；《舞论》；库迪亚旦剧；婆罗多舞

收稿日期：2018-11-05

作者简介：尹锡南（1966～），四川大学南亚研究所教授。主要研究领域：印度文学与文化。

基金项目：本文为2017年国家社会科学基金重点项目“《舞论》研究”（批准号：17AWW004）的阶段性成果。

DOI:10.13848/j.cnki.dnynybjb.2020.01.009

印度文化源远流长且独具特色。四大吠陀、两大史诗（《摩诃婆罗多》和《罗摩衍那》）等都是印度古代文化的精华。古典梵语文艺理论著作《舞论》（Natyasastra）也是其中的杰出代表之一。已故梵语学者金克木指出：“《舞

论》（戏曲学）是现存的古代印度最早的、系统的文艺理论著作。”①当代印度学者认为：“婆罗多的《舞论》是一部百科全书式的著作。”②关于《舞论》成型的时间，学术界历来争执不已。综合各家观点，《舞论》大约产生于公元前5世纪至公元4世纪或5世纪之间。《舞论》是早期梵语戏剧实践经验的理论总结。它以戏剧表演为核心，涉及诗律、情味、音乐、舞蹈、绘画、建筑、语言、语法、宗教哲学、神话、星相、心理、仪式和地理等不同领域的主题，成为一部名副其实的古代文艺理论百科全书。该书对印度文艺理论、艺术表演等均产生过重要的历史影响。“喀拉拉是一座丰富的艺术宝库，其中大多数艺术独具特色，代表了与印度其他地方艺术完全不同的属于自己的流派。”③因此，本文便以南印度喀拉拉邦重要的传统戏剧库迪亚旦剧（Kutiyattam）为例，对上述情况作一说明。

一、《舞论》影响概述

《印度舞蹈通论》一书指出，《舞论》对一些主要的现存印度古典舞产生过影响。它对历史上保存古代梵语文化最多的南印度古典舞或古典戏剧的影响更为明显。其中，最为明显的是主要流行于南印度泰米尔纳德邦的Bharata Natya（婆罗多舞）。Bharata Natya的字面意思是“婆罗多的舞剧”或曰“婆罗多舞”。有人认为婆罗多舞是沿用了《舞论》作者的名字，也有人认为Bharata是以舞蹈表演的三个要素组合而成的：bhava（情感）、raga（曲调）和tala（节奏）。“就起源而言，无论从哪个角度着眼，婆罗多舞都是从南部印度的坦焦尔流传开来的，这是没有异议的。”④从艺术形式看，婆罗多舞是一个多元复合体，除舞蹈外它还包括音乐调式、固定的节奏类型、歌词、戏剧要素和纯舞等。“纯舞段和叙事舞段是婆罗多舞的主要结构模式。要认识和理解这些舞段，须懂得身体和手的姿态位置、动作种类以及音乐曲目。在婆罗多舞中，节拍是至关重要的组成成分，它由于与音乐紧紧联系在一起，因而了解这种为舞段伴奏的音乐及其节拍，也是相当必要的环节。就纯舞段和叙事舞段两者相比较，纯舞段是婆罗多舞的脉搏，而叙事舞段则是婆罗多舞的魂灵。”⑤

南印度安德拉邦一带流行的古典舞库契普迪舞（Kuchipudi），是“严格按

---

① 金克木：《金克木集》（第七卷），北京三联书店 2011 年版，第 277 页。

②Bharatamuni, Natyasastra, Vol.1, New Delhi: NBBC Publishers, 2014, p75.

③Leela Omchery, Deepti Omchery Bhalla, eds., *Studies in Indian Music and Allied Arts*, Vol.1, Delhi: Sundeep Prakashan, 1990, p183.

④ 江东：《印度舞蹈通论》，上海音乐出版社 2007 年版，第 56 页。

⑤ 同上，第 59 页。

照古代乐舞著作《舞论》所规定的原则、体系和技术发展起来的，具有完善的艺术形态。库契普迪舞是以舞剧的形式传衍发展起来的。这些舞剧，与中国古代乐舞相一致，诗、乐、舞三位一体……库契普迪舞流传在印度东部的沿海一带，得名于位于克里希纳地区的同名村落，是安得拉邦的代表性古典舞种"。① 印度学者指出："婆罗门组成的库契普迪舞演员们，精通婆罗多仙人的《舞论》、喜主的《表演镜》和伽耶帕·塞纳尼（Jayapa Senani）的《舞蹈珠串》（Nrittaratnavalli）等古代梵语著作的基本原则，他们因而可以继承这些权威著作规定的所有要点。因此，它们的舞剧优美地结合了古典舞蹈的三大要素，即表演和舞蹈相结合的叙事舞（Natya）、纯舞（Nrtta）、情味舞。情味舞是包含身体、双手、肢体的动作，并结合了表情、眼睛与眉毛的运用，充满了情味，它可相当完美地运用于戏剧主题和人物刻画，也可用于戏剧表演或曰模仿性的情感表演。"②

除了婆罗多舞、库契普迪舞之外，其他古典舞如卡塔克舞（Kathak）、卡塔卡利舞（Kathakali）、奥迪西舞（Odissi）和曼尼普利舞（Manipuri）等，多数都不同程度地接受了《舞论》的影响。以卡塔卡利舞为例："从结构上看，它以《舞论》为基础，另外以《手相灯》（Hastalakshnadipika）和《表演镜》（Abhinayadarpana）为补充。它的刚舞和柔舞均以独特的方式进行表演。《舞论》所规定的三种基本舞蹈形式即纯舞、情味舞和叙事舞，构成了卡塔卡利舞和其他印度舞蹈的基础。"③

《舞论》不仅对一些有代表性的印度古典舞产生了程度不一的影响，也对一些重要的传统戏剧产生了不可忽视的影响。"在印度梵语戏剧史上，在喀拉拉邦表演广泛的库迪亚旦剧是一种独特的表演形式，保存了几个世纪之久，具有自己的表演方法和规则。尽管大体上遵循《舞论》中描述的抽象的美学原则，库迪亚旦剧的实际表演在戏剧原则和演出方式上都具有自己的独特性……库迪亚旦剧是一种典型的表演方式，它有自己的审美观和表演原则，以一种流行印度的戏剧传统的精神为坚实基础，体现了《舞论》所阐释的理论。"④这说明，《舞论》对梵语戏剧、地方语言戏剧的历史影响，与其对梵语文艺理论的影响一样，是继承加变异的一种历史辩证法。中国学者毛小雨先生曾经对该剧进行过实地考察。

---

① 江东：《印度舞蹈通论》，上海音乐出版社 2007 年版，第 107 页。

②Enakshi Bhavnani: *The Dance* in *India: The Origin and History, Foundations, the Art and Science of the Dance in India-Classical, Folk and Tribal*, Taraporevala’s Treasure House of Books, 1970, pp58–59.

③Ibid.. xiii.

④Sudha Gopalakrishnan: *Kutiyattam: The Heritage Theatre of India*, Niyogi Books, 2011, p17.

他在论文中指出："自（20世纪）60年代以来，在印度南方，学者们发现一种按照《舞论》所描述的梵剧表演传统几百年来一直保留着。这一艺术形式就是库提亚坦（即库迪亚旦剧—引者按）。它像未经探明的宝藏，引起学术界的广泛关注。"①他还依据实地考察推测到："我们可以发现在库提亚坦中保存着许多与中国戏曲相似的戏剧因子，这可能是东方戏剧共有的传统。"②因此，这里以南印度首次进入世界非物质文化遗产名录的库迪亚旦剧为例，对《舞论》之于印度传统戏剧的历史影响略作说明。

二、库迪亚旦剧简介

1972年，联合国教科文组织向全世界倡议保护自然和文化遗产。1997年，非物质文化遗产的概念即"人类口头与非物质文化遗产代表作"（Masterpieces of the Oral and Intangible Heritage of Humanity）获得国际认可。截至2005年，170多个国家成为《保护世界文化和自然遗产公约》的缔约国，788处遗产列入《世界遗产名录》，47个列入非物质遗产名录。截至2018年底，中国入选联合国教科文组织的非遗名录项目达40个，是目前世界上拥有世界非物质文化遗产数量最多的国家。③从人类非物质文化遗产代表作名录看，2001年首次被联合国教科文组织（UNESCO）列入的人类非物质文化遗产，包括中国的昆曲和印度的库迪亚旦剧。从该组织颁发给库迪亚旦剧的证书上看，正式收录的时间是2001年5月18日，地点是法国巴黎。证书上的英文关键词是：Kutiyattam，Sanskrit Theatre–India（印度梵语戏剧库迪亚旦）。④

这里说说库迪亚旦剧产生的大致时间。这个问题还得从古代泰米尔民族的桑伽姆时期或桑伽姆文学说起。公元前5世纪至公元2世纪的700年间，是泰米尔语文学史上的第一个时期，称作桑伽姆（Sangam）时期。该词意指团体或组织，也指古代泰米尔语诗人学者的文学社团。古代泰米尔人曾经建立过朱罗王国、哲罗王国和潘地亚王国。"相传古代的潘地亚诸王十分重视发展泰米尔语文学，曾经先后建立过三个泰米尔桑伽姆……现在所说的桑伽姆时期一般指的是晚期桑伽姆，而这一时期产生的文学就称作桑伽姆文学。"⑤苏妲指出："探索库迪亚旦剧的起源，将使我们追溯古代喀拉拉地区舞蹈和戏剧的开端。直到10世纪为止，

---

① 毛小雨：《库提亚坦：古典梵剧的遗响》，《戏曲艺术》，1997 年第 2 期，第 98 页。

② 同上，第 101 页。

③《世界非物质文化遗产》：https://baike.baidu.com/item/%E4%B8%96%E7%95%8C%E9%9D%9E%E7%89%A9%E8%B4%A8%E6%96%87%E5%8C%96%E9%81%97%E4%BA%A7/8482213?fr=aladdin.

④Sudha Gopalakrishnan, *Kutiyattam: The Heritage Theatre of India,* Niyogi Books, 2011, p140.

⑤ 季羡林主编：《印度古代文学史》，北京大学出版社 1991 年版，第 141 页。

喀拉拉还是广义上的泰米尔领土的一部分。有关这一时期的信息，见于桑伽姆时代的文献。学者们关于桑伽姆文学的产生时间众说纷纭，时间大致在公元前200年到公元500年之间……库迪亚旦剧据说有两千年的悠久历史，但其起源和早期时代却蒙上了一层神秘的面纱。由于没有直接证据重建第一个千年中的艺术史，因此只能权作推测。舞蹈似乎早在古代便流行于所有社会阶层。”①在漫长的历史发展中，梵语文化对古代泰米尔语文化影响深远，也对马拉雅兰语为载体的古代喀拉拉地区的文化艺术发展产生了重大的影响。“即便是现在，在库迪亚旦剧中，还可辨认出许多纯正的传统表演要素，因为指导这一艺术形式的美学原则，与其说是采自流行传统的艺术实践，不如说是源自《舞论》之类的戏剧著作。喀拉拉舞台上的梵剧改编，也许是这些通晓梵语知识的贵族化婆罗门，在闲适自如中以高度优雅的情趣引进的。”②苏妲认为：“库迪亚旦剧作为一种艺术形式，是在喀拉拉统治者族顶（Kulasekhara）时代的公元978~1036年定型和完善的。族顶在现有形式上引入一些变化，从而改变了库迪亚旦剧的面貌……族顶竭力让库迪亚旦剧的表演涵盖更多的梵语戏剧。他为库迪亚旦剧的表演而创作了两部剧本《妙贤与阿周那》（Subhadradhananjaya）和《陀薄底的秘密》（Tapatisamvarana）。”③国王亲自撰写梵语戏剧脚本，这对库迪亚旦剧的初步成型和发展产生了明显的作用。由此可见，库迪亚旦剧的诞生、成型和发展是一个长达千年的漫长过程。

当前，库迪亚旦剧面临着传承发展的一些负面因素。苏妲指出：“体现了库迪亚旦剧等神庙古典剧的形式主义（formalism），其程度远超世俗的民间艺术形式。许多个世纪以来，由于遵循传统精神，这些戏剧形式严格地保留着结构的紧密。然而，在新的社会秩序下，随着神庙资源的减少，库迪亚旦剧遭受着严重的挫折。”④这些不利因素包括封建秩序的崩溃、传统艺术领域引进西式教育、领地的缩小、钱财的锐减、庇佑的乏力，等等。因此，许多传统艺术蜕变为纯粹的祭祀仪式（mere rituals），失去了昔日融艺术表演与宗教祭祀于一体的复合功能。男演员开始替女演员表演女角。缺乏表演机会，未对表演场景进行完善，男演员们的演技降低，成为此前老一代优秀演员的影子。“从很早的时候开始，库迪亚旦剧这类古典艺术的欣赏基础，局限于一小众知音和热心者，他们本身则主要依赖于封建恩主的鼓励、支持和赞助。由于坚守独特性和祭礼性，库迪亚旦剧

①Sudha Gopalakrishnan, *Kutiyattam: The Heritage Theatre of India*, Niyogi Books, 2011, p34.

②Ibid., p39.

③Ibid., p41.

④Ibid., p63.

拒绝变化，顽强地固守传统，或许是最不愿屈服于世界召唤的一种戏剧。”①尽管处在如此不利的局面，库迪亚旦剧还在顽强地坚持下来，这主要表现在一批演员世家努力保存传统演技。尽管如此，我们仍有理由相信，库迪亚旦剧这一列入世界非物质文化遗产名录的印度古典剧，将在印度的土地上继续流传下去。为此，下边再对20世纪以来库迪亚旦剧的现代发展作一简介。

作为一种神庙表演的戏剧，库迪亚旦剧和著名的婆罗多舞有着相似的历史背景，后者在历史上是一种神庙舞蹈，由被称为devadasi（神奴）的舞女进行表演。将时针拨回到20世纪初可以发现，库迪亚旦剧和婆罗多舞、卡塔卡利舞等一样，都是在印度民族意识高涨和爱国主义热情迸发的时代条件下，在寻觅和发现“印度身份认同”（Indian identity）的前提下，逐渐进入人们视野的。1927年，R.D.阿隆达勒（Rukmini Devi Arundale）在泰米尔纳德的金奈（Chennai）建立了旨在保护、传承婆罗多舞的机构“艺术殿堂”（Kalakshetra，或译“艺术福田”、“艺术园”）。1930年，喀拉拉的V.N.梅侬（Vallathol Narayana Menon）与其朋友M.拉吉（Mukunda Raja）合作，在当地建立了“喀拉拉艺坛学校”（Kerala Kalamandalam），首先向学生教授喀拉拉一带流行的卡塔卡利舞。1965年，该校设立“库迪亚旦剧院”（Kutiyattam School），扩展至传授库迪亚旦剧的表演。它包括六年制学位课程和一年制附加学位课（post-diploma course），弥吒乌鼓专业学生的学位课程则为四年制，此外还有一年制附加学位课。

由于卡塔卡利舞和库迪亚旦剧与神庙的复杂联系，以及资助人和社会的诸多偏见等复杂因素，直到20世纪中期，这两种喀拉拉古典文化的杰出代表才迎来了现代发展的真正转机。卡塔卡利舞赢得外部人士的认可与青睐在前，库迪亚旦剧在后。到1990年为止，喀拉拉邦先后建立了三所培训库迪亚旦剧后备人才的学校，它们是前述的喀拉拉艺坛学校、1970年建立的“经典学校”（Margi）和1982年建立的“ACC忆师门学校”（Ammannur Chachu Chakyar Smaraka Gurukulam）。喀拉拉地区的库迪亚旦剧有三位大师：M.M.查卡亚尔（Mani Madhava Chakyar）、P.R.查卡亚尔（Paimkulam Rama Chakyar）、A.M.查卡亚尔（Ammannur Madhava Chakyar）。其中，M.M.查卡亚尔出版了《戏剧如意树》（Natyakalpadrumam），介绍库迪亚旦剧的理论与表演。1980年，“喀拉拉艺坛学校”的库迪亚旦剧13位演员在P.R.查卡亚尔带领下，首次出国演出。1995年，库迪亚旦剧国际中心（The International Centre for Kutiyattam）建立，旨在向印度全国推广库迪亚旦剧。2001年，库迪亚旦剧入选联合国教科文组织的“世界非物

① Sudha Gopalakrishnan, *Kutiyattam: The Heritage Theatre of India*, p64.

质文化遗产名录”。2006年，在印度政府的大力推动下，印度著名的国立艺术学院（Sangeet Natak Akademi）倡议建立了“国立库迪亚旦剧中心”（Kutiyattam Kendram）。建立该中心的目的是系统地保护和发展库迪亚旦剧，培养欣赏库迪亚旦剧的知音（rasika）和观众，为相关的库迪亚旦戏剧上师（guru）、表演艺术家和学者们交流心得体会或学术交流提供对话平台，资助各种培训项目，保护传统戏剧，鼓励传统戏剧研究，保护库迪亚旦剧男演员和女演员的师徒传承制（Guru-Shisya parampara）得以延续，赞助库迪亚旦剧家族。①值得一提的是，在库迪亚旦剧的复兴和保护方面，日本信托计划基金（Japan-Funds-in-Trust scheme）发挥了重要作用，它影响了联合国教科文组织的相关举措。②

目前，库迪亚旦剧迎来了一个良好的发展时机。该剧开始实行内部改革，增加了许多新的表演项目，如改编莎士比亚戏剧《麦克白》和迦梨陀娑戏剧《沙恭达罗》等。这些措施既顺应了时代潮流，扩大了观众面，又为自身的开拓进取、苦练内功创造了条件。③

印度学者穆拉里马达万（P.C. Muraleemadhavan）在题为《库迪亚旦剧的叙事技巧》的书中指出：“库迪亚旦剧是喀拉拉邦已知最早的梵语戏剧表演形式。它与任何其他地方现存已知的戏剧表演形式都有区别。喀拉拉出现了几种艺术形式，它们可以说非常古老。”④这其中最古老的剧种之一便是库图（Kuttu），它又分为3种表演形式：合演戏（Kutiyattam）、男人戏（Prabandha Kuttu）和女人戏（Nangyar Kuttu）。其中的合演戏便是库迪亚旦剧。“作为一种戏剧艺术，库迪亚旦剧并非是每一个人都可容易欣赏的。它适合事先熟悉故事、戏剧内容、演出册子上的表演内容、表演方法和规则亦即熟悉其全部表演规则的观众。由于演员和观众双方需要全面了解库迪亚旦剧的复杂语言，它至今仍只是一种专门属于那些愿意分享其隐秘但却无限的体验的观众的戏剧。”⑤

印度当代学者、卡塔卡利舞表演家苏妲·戈帕拉克里希南（Sudha Gopalakrishnan）在其近期著作《印度传统遗产库迪亚旦》中，对库迪亚旦（Kutiyattam）这一流行于南印度喀拉拉邦的传统戏剧进行了系统的介绍。她先对Kutiyattam一词作了解说：“库迪亚旦剧是一个内涵丰富的词语，指的是多种艺术形式：除了指男演员（Chakyars）和女演员（Nangiars）同台表演的戏剧库

---

①Sudha Gopalakrishnan, *Kutiyattam: The Heritage Theatre of India*, p143.

②Ibid., p142.

③Ibid., p146.

④Radhavallabh Tripathi, ed., *Natyasastra and the Indian Dramatic Tradition*, National Mission for Manuscripts, 2012, p237.

⑤Sudha Gopalakrishnan, *Kutiyattam: The Heritage Theatre of India*, Niyogi Books, 2011, p73.

迪亚旦剧外，它还指库图剧（koothu）。库图一词在马拉雅兰语中表示表演，它分为3种相关的艺术形式：男人戏、女人戏和库迪亚旦剧。这些戏剧中，女人戏是专门由女演员表演，男人戏是专门由男演员表演。”①苏妲接着继续解释Kutiyattam一词的前缀kuti：“kuti这一前缀在马拉雅兰语中表示‘联合’或‘一道’，attam指的是‘表演’。因此，Kutiyattam指的是‘联合表演’。简而言之，它是几个角色在舞台上一起表演的戏剧……本质上看，库迪亚旦剧经常重新阐释角色和剧作家与演员的关系，也经常重新阐释观众与演员的关系。”②

上述的话说明，库迪亚旦剧是南印度喀拉拉邦历史上的男女同台表演剧。kuti意为联袂出演或曰男女同台，attam意为表演。Kutiyattam意为联合表演或曰男女同台。苏妲指出，作为一个似乎属于“异类”的地方性传统剧，库迪亚旦剧的一些独特性体现在以下几个方面：首先，它传统上是由男演员（Chakyar）和女演员（Nangiar）表演的一种世袭性职业，而男演员可以得到住在剧场（Koothambalam）的敲打弥吒乌鼓（mizhavu）的职业鼓手（Nambiar）的帮助；它是男演员与女演员同台演出的传统戏剧；它综合吸收了南印度本地的达罗毗荼文化要素与流行全印度的戏剧表演传统，融汇了主角、配角和丑角等基于古典梵剧的复杂精致的表演要素，还包括丑角（vidushaka）操本地方言即马拉雅兰语的语言表演，这使库迪亚旦剧成为融合梵语与马拉雅兰语的综合表演；库迪亚旦剧的创造力超乎剧作家的想象力，它拓展了剧本内容，运用风格化的复杂表演拓宽了戏剧演出的范畴。“一位优秀的观众须得通晓戏剧的表演规则，演员和观众之间存在一种富有想象力的合作关系，以表达戏剧的内涵。演员和观众的互动关系，丰富了kuti（协作、联合）一词的内涵。”③

按照苏妲的说明，库迪亚旦剧在古代只是婆罗门阶层和其他高种姓人士有幸接触的剧种。直到最近一个时期，它还是局限于神庙演出的一门“神圣艺术”（sacred art），这便可以解释它的独特性或不向普通大众敞开的排他性。库迪亚旦剧吸引力有限的另一个主要原因是，其表演方法和演出技巧相当复杂且精细繁琐，只有极少数精通其表演规则与原理的人才可领悟。库迪亚旦剧与《舞论》所描述的演出规则存在明显的差异，使得戏剧爱好者为之困惑。这或许可以解释为何部分学者将其视为偏离传统的“异类”（anomaly），或最多将其视为传统戏剧的地方性改编或变种（regional adaptation or variation）。④这还可以在苏达的进

①Sudha Gopalakrishnan, *Kutiyattam: The Heritage Theatre of India*, p18.

②Ibid., p18.

③Ibid., p18.

④Ibid., pp17~18.

一步说明中得到解释：《舞论》为戏剧艺术提供了一种理论框架和极好的模式，但无论如何也不是印度戏剧表演的唯一模式。印度梵剧表演有多种方式、不同的风格和地方性变异（regional variation）。不巧的是，除了早期文献提及以外，没有发现什么直接的证据。“库迪亚旦剧的理论框架大体上遵循婆罗多《舞论》阐述的美学原则。然而，喀拉拉南部存在的库迪亚旦剧的表演方法，具有自己的独特性，特色鲜明，规则特殊，它或许可称为实践《舞论》的地方性改编而非刻意的背离。因其自身契合本地环境和文化，它存在了许多个世纪，特别适合喀拉拉本地观众的欣赏兴趣，其戏剧表演通过内在的强化而经受住了岁月的考验。”①

由此可见，库迪亚旦剧是深受《舞论》影响的喀拉拉邦地方传统戏剧，它在漫长的历史岁月中，为了适合本土观众的欣赏情趣，大量吸纳了当地文化要素，从而为自己的长期流传打下了坚实的基础。接下来对库迪亚旦剧接受《舞论》影响并有所变异或超越的情况举例说明。

三、《舞论》对库迪亚旦剧的影响

《舞论》第2、3章分别叙述了剧场建造和相关祭祀仪式（puja）。婆罗多认为，工巧天（visvakarman）设计了三种剧场形制即矩形（长方形）、方形和三角形的剧场：“大剧场是为天神们修建的，中等剧场是为国王们而建，小剧场为其他的人（普通百姓）而建。”（II.11）②与此不同的是，库迪亚旦剧的演出场所是紧靠神庙或曰附属于神庙的剧场“库堂巴兰”（koothambalam）。这是一种顶部呈圆形的剧场，演出的舞台空间有限，观众席清晰可见。这说明，库堂巴兰的外形与《舞论》的规定有差异，但其内部设计是基本上符合《舞论》的某些规定的。“库堂巴兰（库迪亚旦剧场）按照《工巧宝》（Silparatna）、《摩耶工巧论》（Mayamata）和《教义集萃》（Tantrasamucchaya）等古代建筑论著记载的具体规则而建造，是库迪亚旦剧的理想表演空间。神庙群的建筑设计中，将库堂巴兰纳入一个神庙的五个结构之一。“库迪亚旦剧与神庙的紧密联系，是该剧在这一历史时期（指该剧发展的中期阶段）的典型特征。”③一个典型的剧场设计说明，它遵循《舞论》的基本规则，同时也融合了当地人的需求和传统。”④库迪亚旦剧的剧场大多建造于14世纪左右。在库堂巴兰内部，沿着屋顶向下，刻着许多装饰画与浮雕。中间部分描绘的是创世者梵天，身边围绕着8位方位护法神

①Sudha Gopalakrishnan, *Kutiyattam: The Heritage Theatre of India*, p73.

②Bharatamuni, *Natyasastra,* Vol.1,Varanasi: Chaukhamba Sanskrit Series Office, Reprint, 2017, p14.

③Sudha Gopalakrishnan, *Kutiyattam: The Heritage Theatre of India*, Niyogi Books, 2011, p45.

④Ibid., p59.

（dikpala）。有时候，屋顶和柱廊上雕刻着表现两大史诗故事的场景。地面上的观众席座位不超过100个。表演的舞台布局精巧，略微高于观众席，两边有门，供演员和鼓手进入。这些与《舞论》的描述有些相似，但也存在某些差异。这自然是时代发展和表演内容、本地文化氛围等各种因素造成的。

在婆罗多看来，戏剧演出也是向众神献祭膜拜的一种特殊方式。库迪亚旦剧的表演也没有偏离这一传统。“当神庙成为库迪亚旦剧表演的唯一场所时，它自然就吸纳了神性的基本要素，严格遵循神圣仪式（sacred rituals）。戏剧开始被视为一种神圣的活动，剧中男演员的功能开始等同于神庙祭司。神灵们被视为剧中最重要的观众。观看者为婆罗门和其他高种姓印度教徒。总之，所有的一切都蒙上了一层神圣的意味。戏剧表演本身被视为向神灵们献祭的一种方式，剧中的仪式与在神庙内敬拜神灵是非常相似的。”①这说明，库迪亚旦剧的仪式表演与《舞论》第3章的相关描述是非常吻合的。“依据印度戏剧理论，一部戏剧的体验充满了象征的超俗意义。《舞论》等著作中记载的先于戏剧（natya）且伴随戏剧表演的复杂祈祷和祭祀，旨在表达某种超越客观原则的东西……因其强烈的信仰体系及强调仪式的神圣性，库迪亚旦剧的表演被视为视觉祭祀（visual sacrifice）或曰目视祭祀（chakshushayajna）。”②神庙内的库迪亚旦剧表演分为3种：固定的演出部分即阿提扬塔拉库图（atiyantarakkoothu）、取悦观众的卡查库图（kazhchakkoothu）、敬拜神灵的颂神剧表演瓦茨瓦杜库图（vazhivadukoothu）。其中第一种即阿提扬塔库图是正规演出，因为它是神庙的保留节目，每一个男演员的家族都有权在某些特定的神庙表演它。这种舞台演出的严肃正规磨炼培养了演员们的技巧，库迪亚旦剧因此历经岁月沧桑仍可代代相传。卡查库图是特定场合的特殊表演，旨在取悦国王或庇佑剧团的婆罗门恩主。在第3种即颂神剧中，祈福者即演员们期盼心想事成，常见的剧目是《醉鬼传》（Mattavilasa）和《神童传》（Balacharita），其中的祭礼和敬拜因素非常浓厚。“祭祀要素充满戏剧表演的所有方面：从舞台装饰、演员化装及其服饰、舞台净化仪式、吟诵献诗（akkitha）、祭礼舞即“恒业”（nityakriya），直到尾声的仪式表演即穆提耶吉塔（mutiyakkitha）。”③这种高度仪式化、正规化、程序化的演出模式，恰恰体现了《舞论》对于梵剧表演的严格规范，也给库迪亚旦剧的存在和流传至今创造了基本的前提。观赏过库迪亚旦剧演出的毛小雨指出：“油灯是照亮传统表演的唯一手段，就放在舞台前部的中央。所有剧场格局是这样的，

①Sudha Gopalakrishnan, *Kutiyattam: The Heritage Theatre of India*, p61.

②Ibid., pp118~119.

③Ibid., p61.

演员面对神像演出。库提亚坦是宗教和实用功能兼而有之的艺术形式。”①

《舞论》论及被后来的10世纪梵语戏剧理论家胜财（Dhananjaya）称作“十色”（dasarupa）的10种戏剧类型：传说剧、创造剧、感伤剧、纷争剧、独白剧、神魔剧、街道剧、笑剧、争斗剧、掠女剧。库迪亚旦剧的表演至少涉及其中的4种：传说剧、创造剧、纷争剧、笑剧。库迪亚旦剧偏爱《摩诃婆罗多》、《罗摩衍那》和《薄伽梵往世书》等古典梵语文学所表达的主题，也多从上述名著中选择表演对象。该剧的表演几乎囊括了所有重要的梵语戏剧家的作品，但迦梨陀娑和薄婆菩提这两位最卓越的梵语戏剧家的作品却是例外。这主要是因为迦梨陀娑等的优美的诗性语言并不特别适合戏剧表演，而库迪亚旦剧欣赏的剧本是多戏剧性、少描述性的容量有限的剧本。库迪亚旦剧最常表演的剧本包括以下的剧本：跋娑（Bhasa）的《负轭氏的誓言》（Pratijnayaugandharayana）、《雕像》（Pratima、《灌顶》（Abhisheka）、《神童传》（Balacharita）、《宰羊》（Avimaraka）、《善施》（Charudatta）、《迦尔纳出任》（Karnabhara）、《使者瓶首》（Dutaghatotkacha）、《断股》（Urubhanga）、《仲儿》（Madhyama），戒日王(Harsha)的《蛇喜记》（Nagananda），力贤(Saktibhadra)的《奇异顶饰》（Ascharyachudamani），青项(Neelakantha)的《妙香》（Kalyanashugandhika），薄吒衍那(Bodhayana)的《薄伽梵吒俱吉耶》（Bhagavadajjukiya），神勇铠(Mahendravikramavarma) 的《醉鬼传》（Mattavilasa），等等。②苏妲指出：“对话的简洁，语言的开放性，演员可以进行复杂表演的空间（scope），这些应该是跋娑戏剧在库迪亚旦剧中受欢迎的原因，与此相对的是迦梨陀娑戏剧的优美的诗性含蓄。”③这说明，库迪亚旦剧只为演员提供容量有限的“前文本”（pre-text），演员们必须发挥想象力，表达文本的丰富内涵。戏剧的表演有赖于“亚文本”（subtext）即戏剧脚本小册子。“库迪亚旦剧也是表演动作精细化的艺术，它将表演提升到超乎想象力的一种高度和范畴……库迪亚旦剧所精确表达的诗性含蓄的情境与戏剧性的潜力，揭示了剧本中潜藏的每一层内涵。”④这似乎说明，库迪亚旦剧虽然偏爱表演跋娑等人的戏剧，但也追求迦梨陀娑代表的古典梵剧的优美。

任何一种古代戏剧，至少都须人来扮演其中的各种角色，这便是男女演员存在的充分必要条件。婆罗多将演员扮演的男女角色分为3等：“戏中男角与女角

① 毛小雨：《库提亚坦：古典梵剧的遗响》，《戏曲艺术》，1997 年第 2 期，第 99~100 页。

②Sudha Gopalakrishnan, *Kutiyattam: The Heritage Theatre of India*, Niyogi Books, 2011, pp21~22.

③Ibid., p23.

④Ibid., p24.

全部分为3种：优秀角色、普通角色、下等角色。（XXXIV. 2）[①]他对3种男角和3种女角的具体特征作了详细的说明。婆罗多还将丑角（vidusaka）分为4类。婆罗多心目中的丑角远非现代人所理解的丑角一词可以涵盖，他们是出身高贵的高种姓，因此称其为插科打诨的“笑角”或许更为恰当。当然，作为配角出现的丑角，也不乏真正的丑角，例如，戏剧中的国舅和浪人等角色，可以视为这类人物，婆罗多称其“具有混合的品质”。（XXXIV. 16）[②]

通观婆罗多对男主角与女主角的论述似乎不难发现，他虽平等对待两类主角，但对女主角的相关论述更为丰富。信奉“戏剧法”的婆罗多认为，演员可以跨越性别角色，自由地转换身份，扮演完全不同的一个人物形象。婆罗多提倡和鼓励女扮男装，发挥女性的天然优势。这说明，婆罗多对女演员在戏剧表演、尤其是在艳情味浓烈的戏剧表演中的核心作用是非常清晰且高度重视的。与库迪亚旦剧的男主角一样，该剧的女主角同样重要。她们在剧中扮演着重要的角色。库迪亚旦剧中的男演员和女演员都须吟诵戏剧台词，但在女人戏（Nangiarkoothu）中则由女配角吟诵台词。与晚期往往男扮女装或男演员代演女角的卡塔卡利舞和克里希纳剧（Krishnattam）不同，从很早的时候开始，库迪亚旦剧秉承了《舞论》的思想精华，女演员承担了剧中所有女角的表演。“这是库迪亚旦剧区别于世界上其他表演形式的独特性。它也意味着即便在古时候，女演员（Nangiar）须如男演员（Chakyar）一般精通表演……这有助于女演员社会地位的提升，女人戏作为一种独立艺术形式的地位得以保留。女演员享受着特殊的社会地位，这清晰地表现在她有权敲响寺庙铃声和祈福的事实，这对其他女性而言是禁止的。拥有独立的经济地位和自己对土地的支配权后，她在那个时代的社会地位并不逊于男演员。”[③]相信这一点是当初的《舞论》作者婆罗多万万也想不到的。

苏妲指出，也许是意识到库迪亚旦剧对演员和观众的知识储备要求过高会导致戏剧表演前景黯淡、自我封闭的危机，剧作家引进了丑角，使其成为舞台上的一个固定角色。“库迪亚旦剧中的丑角与主角的地位同样重要。然而，与主角和所有其他角色不同，丑角有权选择语言。他讲梵语，也说俗语，并用本地的马拉雅兰语阐释梵语词汇的内涵。”[④]这种与时俱进的姿态，使得梵剧这一“阳春白雪”可为操马拉雅兰语的更大范围的观众亦即“下里巴人”所接受。丑角的自由度之大还体现在他可以在插科打诨之余，有权向台下的观众直接说明情况、评点

---

①Bharatamuni, *Natyasastra*, Vol.2 , Varanasi: Chaukhamba Sanskrit Series Office, Reprint,2016, p186.

②Ibid., p187.

③Sudha Gopalakrishnan, *Kutiyattam: The Heritage Theatre of India*, Niyogi Books, 2011, p51.

④Ibid.,p45.

表演或讥笑戏中角色。“尽管丑角的话是以与戏剧的特殊情境相关的形象语言来表达的，他仍有相当的自由，可在演出中抨击国王。”①这种相当自由的表演方式，并非可在《舞论》中找到具体的规定。

值得注意的是，《舞论》在论述戏剧仪式表演时提及的重要角色即戏班主人或曰舞台监督（sutradhara），仍然活跃在库迪亚旦剧的舞台表演中。②这说明该剧对传统规范的保存做出了贡献。

婆罗多的戏剧表演论包括面部神态表演、眼神表演、手势和步伐表演等。库迪亚旦剧在这方面也很好地继承了经典。《舞论》对各种眼神和手势的论述，均已化为库迪亚旦剧的“艺术血液”与“舞蹈细胞”。苏妲指出：“库迪亚旦剧演员倾心于面部表情的艺术达到了超乎想象的地步。其动作经过了精心的设计，可以感染观众的感情。风格化的眼神表演（netrabhinaya）具有重要的内涵。眼睛在库迪亚旦剧的表演中也许是最重要的因素，因为其动作和表现力是如此优美，如此有穿透力和涵盖度，它们可以通过情感描述所有情境和行为。”③就各种舞蹈手势语而言，库迪亚旦剧中也有大量的运用。“库迪亚旦剧有一套复杂的手势语，可以表达任何的句子含义……库迪亚旦剧的手势语大体上以名叫《手相灯》的著作为基础，卡塔卡利舞等喀拉拉的其他艺术形式也采用之。”④婆罗多论述的旗帜式和三旗式等24种和其他双手式，都为库迪亚旦剧演员们所采用。“同样，这些基本手势（hastamudra）的每一式都可表示大量的语言，从而构成库迪亚旦剧的复杂语汇（vocabulary）。马拉雅兰语attam大致表示舞蹈或演出。在库迪亚旦剧中，有一些特殊的舞蹈图形象征复杂的戏剧模拟要素。”⑤

婆罗多论述戏剧表演时，将其分为4类：“戏剧表演（abhinaya）被分为4类：形体表演（angika）、语言表演（vacika）、妆饰表演（aharya）和真情表演（sattvika）。”（VIII.8–9）⑥婆罗多把戏剧表演明确地划分为身体、语言、服饰与化妆、情感为基础的几种类型。妆饰表演也可按其梵语词汇aharyabhinaya的意思译为“外部表演”。“也就是说，语言、形体和真情属于或产生于人体，而妆饰属于人体之外。”⑦库迪亚旦剧自然也关注语言表演、形体（身体）表演和情感表演，同时也高度重视包括道具、服饰和化装的妆饰表演。这种重视或艺

①Sudha Gopalakrishnan, *Kutiyattam: The Heritage Theatre of India*, p47.

②Ibid., pp35 ~ 37.

③Ibid., p26.

④Ibid., p93.

⑤Ibid., p94.

⑥Bharatamuni, *Natyasastra*, Vol.1, Varanasi: Chaukhamba Sanskrit Series Office, 2017, pp115~116.

⑦ 黄宝生：《印度古典诗学》，北京大学出版社 2000 年版，第 145 页。

术继承是以契合时代地域的变异为基础的。这种情况从前边所述可见端倪。一方面是对《舞论》等经典论著原理的自觉的艺术继承："事实上，许多民间和古典风格的表演都称'直接'发端于《舞论》之类经典著作的规范……因此，主要面向神庙的神奴舞（Dasiyattam）获得了一个新名字'婆罗多舞'，包括库契普迪舞、奥迪西舞和其他本地风格的整个表演风格，都称其衍生自《舞论》。"①另一方面是对前人经典规范的艺术变异或辩证扬弃、历史超越，这以库迪亚旦剧为典型个案："尽管《舞论》中蕴含的美学原理为库迪亚旦剧的表演提供了基础，它的实际演出却有不同的一些特征，这些特征并非只依赖《舞论》的模式。库迪亚旦剧的艺术表演有赖于语言与非语言因素，如手势、身体动作、面部表情、风格化的语言或台词吟诵，旨在为情味激发提供充足的空间。那么，究竟何为库迪亚旦剧和《舞论》模式的差异？……库迪亚旦剧的表演规则具有自己的独特性，它不完全遵从《舞论》的规则……这两者方法的差异，可见于妆饰、语言、形体和真情等4种表演方式。"②苏妲指出，库迪亚旦剧的形体表演并不盲从《舞论》，而是采取自有特色的表演方式。"库迪亚旦剧的形体表演或许可从3个关键的要素来考察：手势规则、身体动作和面部表情……相对而言，库迪亚旦剧的手势显然具有更多的象征性特质，有时类似于密教手印（tantric mudras）。库迪亚旦剧的身体动作大致可分3类：坐姿表演（irunnattam）、慢速表演（patinnattam）和适度的即兴表演（ilakiyattam）……库迪亚旦剧的步伐表演（chari）和行姿表演（gati）与《舞论》提到的那些并不吻合。"③

库迪亚旦剧的服饰、化装与舞台布景，都遵循与《舞论》所载区别极大的一种模式。其中的原因是："《舞论》版的妆饰类表演表达的是物质时间（corporeal time）、有形空间与戏剧所描述的人物等级。与此相反，库迪亚旦剧的舞台背景有一种仪式和象征的内涵，以柔嫩的椰子叶和嫩芽等饰物点缀舞台……库迪亚旦剧的妆饰旨在确证典型的梵剧的'超现实'环境，与人类相处的神灵、恶魔与天国居民等非凡人物住在这一环境中……库迪亚旦剧的服饰并非只供个别角色所用，而是这些角色所代表的共同特征。"④顺着这一逻辑思维，苏妲还指出："不同于《舞论》描述的表演方式，（库迪亚旦剧的）服饰和化装并不取决于人物的外在特征，而是由戏中具有表演潜力的人物重要性所决定。"⑤

①Sudha Gopalakrishnan, *Kutiyattam: The Heritage Theatre of India*, Niyogi Books, 2011, p78.

②Ibid., pp78~79.

③Ibid., p106.

④Ibid., p80.

⑤Ibid., p84.

婆罗多强调戏剧表演与舞蹈表演、音乐表演三位一体，这一点在库迪亚旦剧中也有体现。该剧不仅重视演员的面部表情、眼神、步伐和手势表演等，也重视音乐元素的运用。库迪亚旦剧运用源自《舞论》音阶论和调式论的21种拉格（曲调或旋律框架），它还运用达鲁瓦节奏（dhruvatala）等10种节奏类型(tala)。①库迪亚旦剧也大量运用鼓等膜鸣乐器和螺号等气鸣乐器、铙钹等体鸣乐器，而维那琴的运用较少。相关的乐器有：弥吒乌鼓（mizhavu）、打击乐库茨塔兰（kuzhitalam）、伊达卡鼓（idakka）、提米拉鼓（timila）、气鸣乐器库扎尔（kuzhal）、螺号（sankhu）。②从实际运用看，鼓手（Nambiar）在所有乐手中的地位似乎最为重要。他的台词吟诵是序幕的仪式表演的重要组成部分。他的音乐性吟诵与不同的拉格和节奏型相结合。“鼓手的作用不只局限于乐队的一员，有时还充当指挥演出的戏班主人。”③这种作用似乎不见于《舞论》的记载。

味论是《舞论》的核心理论和全书的亮点之一，库迪亚旦剧也高度重视戏剧表演中9种情味的激发。④

综上所述，《舞论》对库迪亚旦剧的历史影响是显而易见的，但后者对婆罗多理论并非全盘照搬，而是结合时代发展和本土风情的一种变异性接纳。

需要说明的是，就印度传统艺术而言，迄今为止，婆罗多舞、卡塔克舞、卡塔卡利舞、奥迪西舞等古典舞蹈与穆丹迦鼓（Mrdanga）、塔布拉鼓（Tabla）等乐器先后引入中国的表演舞台，但库迪亚旦剧在国内表演舞台上似乎尚未出现。这说明中印文化交流尚待新的突破。近年来，泰戈尔戏剧在中国大陆不断上演，而作为世界非物质文化遗产的库迪亚旦剧，除了毛小雨等极少数学者外，国内学界很少有人关注，跨文化的舞台表演更是无从说起、无人问津。这种状况亟待改变。或许，库迪亚旦剧等印度传统戏剧引入中国舞台，昆曲、京剧、川剧、越剧或黄梅戏等中国传统戏曲引入印度舞台，不失为未来中印人文交流的一大亮点或新的友谊“视窗”。

[责任编辑：孙喜勤]

①Sudha Gopalakrishnan, *Kutiyattam: The Heritage Theatre of India*, pp89~90.

②Ibid., p80.

③Ibid., p104.

④Ibid., pp91~92.

(9) **A Study of Natyasastra's Theatric Principles on Kerala's Kutiyattam**

YIN Xinan · 124 ·

Abstract: Bharata's Natyasastra is a Sanskrit masterpiece of arts theory in ancient India. This book has a profound influence on Bharatanatya, Kathakali, Kutiyattam, all of which are Indian heritage of art. Along with Kunqu in China, Kutiyattam has been listed as one of the Masterpieces of the Oral and Intangible Heritage of Humanity by UNESCO in 2001. Natyasastra has deeply influenced Kutiyattam on such aspects as the Building of Theatre, Theatre Genres, Characters, gestures, speeches, dance and music, etc. Owing to its birthplace, i.e. South India, the performances of Kutiyattam also showed some selective variation while receiving the principles of Natyasastra.

Key Words: India, Arts theory, Bharata, Natyasastra, Kutiyattam, Bharatanatya

(10) **An Analysis on the Administration of Chinese Religious Activities of the Gongtang**

SHEN Yanqing · 139 ·

Abstract: Influenced by the tradition of hometown, Chinese immigrants to Indonesia have carried their traditional religious beliefs for a long time. By Yuan and Ming dynasties, Chinese temples had spread all over Indonesia, especially in Batavia. The Gongtang is a semi-autonomously administrative and judicial body for Chinese to deal with various internal affairs of Chinese society in Batavia, among which the management of Chinese religious activities is one of its important functions. There are four major Chinese buddhist temples belong to the Gongtang, namely Kuanyin Temple, Wanjie Temple, Anxu God Temple and Xuantian God Temple, among which Kuanyin Temple was the earliest and most influential one. In a sense, the administration of Chinese religious activities by the Gongtang is an embodiment of its semi-autonomous nature. By the middle and late 19th century, with the increase of Dutch colonial power, the autonomy of the Gongtang was gradually weakened. After WWII, Indonesian government imposed many restrictions on the religious activities of the Chinese, the Gongtang gradually lost the right to manage the religious activities of the Chinese. In the 1970s, Indonesian government even ordered that the temples with Chinese characteristics (Klenteng) should be replaced by buddhist temples (Vihara), and the Chinese were forbidden to build new temples..

Key Words: Batavia; The Gongtang; Chinese; Religious Activities; Administration